

DOSSIER OPSIS. EL PROCÉS

OPSIS, UN ESPECTACLE D'OOFF COMPANYIA.
ESTRENAT EL 16 DE NOVEMBRE DE 2001.

OOFF Companyia

Aquesta companyia es va crear el 1994 amb el propòsit d'explorar el cos com a mitjà d'expressió i recollir llenguatges múltiples i tècniques interdisciplinàries de manera que l'espectacle s'encaixi formant un joc.

OOFF Companyia ha estrenat els espectacles *Impàs* (plàstica teatre, 1997), *Desgel* (teatre de moviment, 1998), *Kclepsidra* (2000), *Opsis* (2001), *Sata-Suite Bufa-Na*, de Joan Brossa i Josep M. Mestres Quadreny (2002) i *11 prehistòries* (2002).

Opsis (Οψις): vista, mirada; ulls; aspecte, aparença exterior; visió, somni; presència; espectacle.

Opsis busca treure a la superfície les inquietuds, sovint pors, de l'ésser humà en el context de l'acte de comunicació i recepció dels missatges dels altres. Al llarg de la representació, els personatges troben més d'una raó estètica i ètica per qüestionar els mecanismes que canalitzen la informació que ens és necessària per sobreviure.

CREACIÓ I PRODUCCIÓ

OOFF Companyia

IDEA, DRAMATÚRGIA I DIRECCIÓ

Mireia Chalamanch

INTÈRPRETS

Isabel Moros, Inma Buñuales, Maria Cintora, Xavier Sais Juy i Ivan Tàpia

TEXT

Albert Mestres

ESCENOGRAFIA

Archikubik (project manager: Mauricio Brandão)

VESTUARI

Maria Cusachs

MÚSICA

Xesco Grau

IL·LUMINACIÓ I FOTOGRAFIA

Xavier Valls

COMUNICACIÓ

Teresa Ferré

GRAFISME

Marc Chalamanch, Bel Llodrà i Olga Resines

Mireia Chalamanch i Amat (Barcelona, 1972)

Formada a l'Institut del Teatre de Barcelona, ha estrenat com a directora i creadora *Impàs* (OOFF Companyia, 1997), *El museu ens conta contes* (1998), *Desgel* (OOFF Companyia, 1999), *Ojito al ojo* (Grupo Mequivocado, 1999), *La Polsina salta de segle* (1999), *Kclepsidra* (OOFF Companyia, 2000), *Opsis* (OOFF Companyia, 2001), *Sata-Suite Bufo-Na*, de Joan Brossa i Josep M. Mestres Quadreny (codirectora, OOFF Companyia, 2002) i *Allò que va passar* (OOFF Companyia, 2002).

També ha intervingut com a actriu a les produccions *La parella és...*, de Pere Peyró (direcció de J. P. Peyró, 1993), *Estrelles en un cel de matinada*, d'A. Galine (direcció de J. Melendres, 1994), *El diari d'Anna Frank* (direcció de T. Townsend, 1994), *El destí de les violetes*, de Beth Escudé (direcció de Beth Escudé, 1995), *Eduard II*, de Christopher Marlowe (direcció d'Òscar Molina, 1995), *Treballs d'amor perdut*, de W. Shakespeare (direcció de Ferran Madico, 1996), *Macbeth*, de W. Shakespeare (direcció de T. Townsend, 1996), *Impàs* (OOFF Companyia, 1997), *El museu ens conta contes...* (1998), *Desgel* (OOFF Companyia, 1999), *La Polsina salta de segle* (1999), *Kclepsidra* (OOFF Companyia, 2000), *Tres dones*, de Samuel Beckett (direcció de Víctor Batallé, 2001), *Dramàtic*, d'Albert Mestres (direcció de Joan Castells, 2002) i *11 de setembre*, de Michel Vinaver / *Les troianes*, d'Eurípides (direcció de Ramon Simó).

A més a més, ha participat en lectures de poemes i de teatre, i en programes de ràdio com a recitadora.

El procés

Mireia Chalamanch

Aquest espectacle forma part del procés de treball d'OOFF Companyia, que té l'objectiu de buscar i trobar, d'ordenar i desordenar conceptes i idees, i sobretot les inquietuds que sorgeixen a l'hora d'intentar escoltar i observar amb intensitat el que som i el que ens envolta. L'activitat de la companyia es dirigeix essencialment a compartir amb l'espectador la intensitat del moment.

Recordo, amb la distància, la cara de la Isabel Moros perduda per l'espai, l'instant en què el Xavi Sais Juy es lliurava a la llibertat del seu cos, la concentració de l'Ivan Tàpia amb les paraules, l'entrega de la Maria Cintora a tothom que realment la pogués mirar i la impotència de l'Inma Buñuales per explicar-se. Tots aquests actors esdevenien personatges de la vida.

La dramàtúrgia de l'espectacle es construeix a partir de trobar la millor forma expressiva per a cada idea, de manera que a *Opsis* hi ha moments de text, moments coreogràfics, moments d'improvisació i moments en què l'espai escènic pren un significat, la música el protagonisme, o les reaccions de l'espectador són el nucli de l'escena. Sempre fem tot el possible perquè la il·luminació tingui també una expressió pròpia, però la part tècnica i econòmica ens limiten invariablement.

Descriuré tres escenes per il·lustrar el que acabo de dir, és a dir, la manera com aquestes diferents expressions s'uneixen formant una visió:

1) L'Ivan (acte 2, escena III) explica a l'espectador una operació que li van fer al genoll. L'anècdota seria preguntar-nos: és això veritat o no? Però el que és interessant és la comunicació que s'estableix amb els altres actors i, de retruc, amb l'espectador que està situat de manera que els actors poden caminar per darrere seu, com es pot veure al plànol de l'escenografia.

Mentre l'Ivan explica la seva experiència, els altres actors observen el que fan els espectadors, i ho van explicant en veu alta (per exemple: «Arruga el front») i l'Ivan ho ha d'incorporar al text, de manera que es modifica totalment, fins al punt de dir: «El metge va obrir la ferida mentre arrugava el front». L'espectador s'adona que de cop forma part del joc i l'Ivan entra en conflicte amb els altres actors (algú m'escolta?) Fins a quin punt estem atents al que ens expliquen i percebem la comunicació no verbal? En aquesta escena, per expressar aquests interrogants, hi hem utilitzat el text, la improvisació, l'espai i la comunicació directa amb l'espectador, que s'hi sent incorporat. Això provoca diferents reaccions, però sobretot la complexitat i el somriure davant la sorpresa.

2) La Maria (acte 2, escena IV) deixa que els altres facin el que vulguin amb el seu cos, dóna el seu cos com a joc. És impactant com un cos pot ser tractat mogut per l'espai, com arribem a ser adaptables i ens podem arribar a abandonar. Això provoca moltes contradiccions, ja que és molt diferent donar el cos per amor que deixar que juguin amb el teu cos o abandonar-te per por de patir més. Una barreja de les tres coses, doncs, produeix un contrast fort. A més a més, s'hi afegeixen els sons, el riure i el cant de la Maria. Hi tenen el protagonisme, en aquest cas, el contrast d'emocions que tot això produeix, el treball coreogràfic i la música.

3) L'Inma (acte 3, escena III) crea un joc de ficció i trenca tot el que està succeint fins llavors. És l'ego que apareix, la impotència davant del dolor, davant la indiferència, davant la incomprensió. Es comunica d'una manera directa amb l'espectador i s'expressa com si allò estigués passant en temps real; però és clar que no, ja que en cap moment es pretén que ho sembli. Tot al contrari, l'espectador de seguida pensa: «això no és veritat», però alhora l'atreu el que expressa, perquè tots, en algun moment de la vida, ens hem sentit discriminats, i aquesta contradicció escènica produeix la teatralitat. Aquesta escena provoca en molta gent un grau molt elevat d'identificació. Això en fa l'escena protagonista i el tema de l'espectacle, mentre que en realitat només és un pretext per expressar i evidenciar el fet teatral i el fet que el teatre és comunicació, la qual també es troba a les nostres vides, fora de l'escenari. En cap moment no s'hi vol parlar de la situació del teatre, com algunes persones han interpretat. El text i la relació que s'estableix amb l'espectador fan que el públic participi i respongui a l'actriu segons les reaccions. És el drama enmig del joc.

El procés de treball per arribar a crear l'espectacle està dividit en cinc fases: 1) a partir de la inquietud sorgeix una idea que es vol plasmar i hi ha un primer guió de treball; 2) el treball d'aquest primer guió amb els actors es fa per mitjà de la improvisació i la participació creativa; 3) la dramatúrgia, i amb ella el text, la música i el disseny de l'espai escènic; 4) paral·lelament, és clar, molt important, la producció; 5) i per acabar la construcció de l'espectacle.

Ens hem trobat agradablement, al voltant d'una taula, seguint aquell bon costum de berenar, sense pressa, amb Maria Cintora, Inma Buñuales i Isabel Moros, les tres actrius que han participat a *Opsis*. De bon principi, la Maria reconeix que per a l'espectador *Opsis* no deu ser un espectacle gaire fàcil, ja que depèn de la sensibilitat, l'obertura mental i el moment vital en què un es troba. Com a espectadora li agraeixo molt el comentari. L'Inma afegeix: «Molta gent s'hi reconeix, però no s'accepta i llavors ho rebutja». I és que *Opsis* ens pot dir coses que no ens fan cap gràcia, però que ens passen. La Isabel apunta: «Fixa-t'hi, la mateixa obra te la pots prendre amb sentit de l'humor; pots riure molt en certs moments, depèn de tu, de la teva vida». No me'n puc estar de dir a les tres que això és fer trampa. Ho sento molt, però aquest espectacle és trampós, perquè elles ho saben tot, tenen tots els elements i no paren de fer dubtar el públic de si allò és teatre o no. La Isabel respon ràpidament: «La confusió forma part de l'obra. A més, a la vida sempre ens sentim confosos, és molt interessant crear aquest ambient. Allò que et fa sentir incòmode et fa evolucionar.» Sí, és clar, però quan hi ets, com a espectador creus que està passant, però en definitiva allò està escrit en un text. L'Inma comenta que a mesura que han passat les funcions ha descobert que: «Es combina l'element públic, més l'element teatre, que som nosaltres. És com un joc de pilotes, ells vénen, nosaltres fem una proposta que els fa definir-se com a espectadors. I a això no hi estan acostumats, no saben on són, però igualment han de prendre una actitud sense por davant nostre i també davant d'ells mateixos i la resta de públic. Ens han lloat perquè fem partícip el públic de manera suau.» Afegeix que el públic es posa una màscara. Però és el públic qui es posa una màscara o són ells que es baixen la màscara teatral i s'ensenyen tal com són? La Maria parla de la directora: «La Mireia ha insistit molt als assaigs de treballar amb nosaltres, no fer-nos interpretar un paper, sinó ser nosaltres mateixos.» Entrem en un terreny delicat, trencar les regles clàssiques del teatre. L'Inma explica: «Les trenquem perquè l'actor ja no és només un transmissor. Intentem que l'actor sigui el transmissor i allò que es transmet.» La Isabel afegeix que hi ha una part interpretativa: «Per a mi representava posar-me en un estat. Hi ha una palanca interior que et prepara, tens tots els registres dels estats anímics. Per a mi el treball d'*Opsis* ha estat cada dia trobar dins meu aquell apartat on hi ha una emoció concreta i fer-la sortir. El treball complex és canalitzar cada nit aquell sentiment amb la mateixa intensitat, perquè, és clar, mentrestant tu vius.» Parlen de la màgia que té el teatre, de jugar amb realitat i ficció. Però és l'Inma qui ensenya les cartes: «Aquesta ambivalència és premeditada. Però, és clar, jo pensava, no sóc qui sóc però he de fer el paper de l'Inma, he d'ensenyar una part meua, com a individus som un ventall. A més a més, jo estava en un lloc que no era real i havia de trampejar la línia: què dones, amb quin to? Si això no es treballa molt, llavors és molt complicat.» Gràcies a Mireia Chalamanch han treballat molt la idea d'equilibri a partir de jugar amb totes les peces que tenim, entre el personatge i la persona (que no deixa de ser ella en un moment concret). Fins i tot al programa de mà el nom dels personatges és el mateix que el dels actors, però les tres coincideixen que això no ha afectat cap dels intèrprets. La Maria va més enllà i explica que *Opsis*, en incorporar el públic d'una manera tan subtil, crea un teatre viu, que fa que l'actor

personatge hi sigui present, hi sigui cada nit, de manera molt viva. La direcció de Chalamanch ha marcat molt aquesta mesura justa per mantenir-se entre realitat i ficció sense decantar la balança. La Isabel rescata una anècdota dels assaigs quan la Mireia, si no li servia una escena, deia precisament: «No em facis teatre». Què havien de fer llavors, què feia la directora? Ho explica la Maria: «Jo li vaig dir a la Mireia que no sabem com reaccionarem fins que no estiguem amb el públic autèntic; mentrestant és teatre perquè no és real, no hi ha ni un espectador i jo no sé com reaccionaré». Topem de ple amb un element que normalment només és el receptor i no una part de la matèria teatral que formarà l'obra: el públic. Aquesta és gran part de la gràcia d'*Opsis*, que des de la creació ha implicat l'espectador en el procés, el qual espectador no ho sap fins que no seu a la butaca. Això és especialment complex en l'escena en què Ivan Tàpia incorpora al diàleg frases sobre el públic present que li van dient la resta d'interpres. La Isabel diu que als assaigs s'ho inventaven, però que fins i tot era més difícil perquè en el moment de la funció mires, escoltes, tots els sentits s'aguditzen.

Aquest és, sens dubte, el detonant perquè el públic entri en l'obra. Segurament també és de totes l'escena més difícil d'arrodonir; perquè era instantània, i les tres estan d'acord que és un dels moments més ambiciosos i difícils, però satisfactoris alhora, del projecte. Totes tres expliquen que l'intercanvi amb el públic variava, i això de vegades les podia fer sentir vulnerables. També li passava el mateix al públic. Els explico que jo que vaig veure dos cops l'espectacle em va semblar totalment diferent com a experiència, sobretot perquè estava asseguda a llocs diferents.

La construcció d'aquesta maquinària es deu sobretot al plantejament del procés que van fer la directora i l'autor del text. Mireia Chalamanch i Albert Mestres comencen a treballar junts amb *Opsis*. La Isabel explica que primer es feien improvisacions sobre la temàtica, i els actors hi participaven. La Maria diu: «Estem molt contents perquè l'Albert venia cada dia als assaigs i ens ha respectat molt com a creadors, tant ell com la Mireia. No ens han imposat res, han marcat la línia però hem dialogat molt, i això es veu a l'obra.»

Fem un brindis perquè no hem parat de menjar, i el berenar ha esdevingut un sopar de primera. Parlem tot seguit de la música, un dels llenguatges que també és fonamental a *Opsis*. Xavi Sais Juy ha fet un molt bon treball musical, perquè el seu solo combina moviment, text i música com una unitat en què els tres llenguatges tenen la mateixa rellevància. La Maria canta en un moment de l'espectacle i explica que Xesco Grau va anar a alguns assaigs i en el seu fragment escoltava la improvisació i, a partir d'aquí, li va fer una partitura: «Tenia tres pàgines i com que jo no sóc cantant vam eliminar coses perquè ell deia que m'hi havia de sentir còmoda i passar-m'ho bé.» Tot i que es tracta d'un treball conjunt, els demano què creuen que és, en definitiva, *Opsis*. És la Maria qui en té la clau: «Penso que és la manera que té la Mireia de mirar cap a dins seu i cap al món en un moment determinat del seu trajecte vital».

Hem desgranat l'espectacle i la conversa continua cap a OOFF Companyia. Aquest projecte els ha costat molt de fer; bàsicament perquè no tenien cap recurs econòmic, i apareix inevitablement una mena de debat sobre el teatre que es fa i el teatre que volen. Però han apostat fort perquè tota aquesta colla volen fer teatre, encara que això vulgui dir treballar en altres feines i treure el temps d'on sigui. Han estat més d'un any per tirar endavant el projecte i ara n'estan satisfetes. Saben que *Opsis* és un pas més en el creixement com a companyia, i

en aquest cas la novetat és que han treballat amb gent nova, que han descobert que no hi ha actrius o directors, sinó que si algú té una idea i la vol desenvolupar els altres s'hi posen de ple. Haurem d'estar atents als nous projectes d'aquesta companyia que ja ha estrenat dos muntatges més (*Sata-Suite Bufa-Na*, de Joan Brossa i Josep M. Mestres Quadreny, i *11 prehistòries* al Museu de la Ciència de Barcelona) i està treballant amb una nova idea, perquè no poden parar quiets, necessiten el teatre per viure.

Amb vocació de desaparèixer. Una proposta escenogràfica

Marc Chalamanch i Amat - Archikubik (2002) ®

www.archikubik.com

El telèfon sona: la Mireia. Convoca una reunió urgent. Ara mateix! És difícil dir no a qualsevol dels seus nous i arriscats projectes.

Reunió: nou projecte. Tema: «la comunicació»! Voleu fer-ne l'escenografia? Sí!

La reunió: un munt d'idees i un objectiu: treure les inquietuds a la superfície, sovint les pors de l'ésser humà, en el context d'una comunicació activa. Tot un repte.

El compromís: un treball de creació amb un bon equip. Diem realment «equip», perquè des del primer dia el procés creatiu es va realitzar en perfecta coordinació entre la direcció, els actors, el text, l'escenografia i la il·luminació.

Amb l'intens procés de creació, l'objectiu es transformava a mesura que entràvem en el complex món de la comunicació. El treball per trobar el què i el com d'allò que volíem explicar es modificava en la mateixa obra que ens proposàvem.

Cadascun de nosaltres, des de la seva visió i amb les funcions perfectament delimitades, anàvem afegint el nostre gra de sorra per donar cos a aquesta nova criatura.

L'escenografia es va canviar durant els mesos de treball i d'inquietuds, amb els nous actors, les noves vivències i el pressupost ridícul. Tot s'integrava en un engranatge tan complex com el tema triat.

Sempre vam tenir una voluntat d'anar fins al final, sense concessions, sense plantejar-nos una voluntat estètica preestablerta. El treball avançava com un salt en el buit, buscant la manera més directa i profunda d'explicar i utilitzar la informació, per relacionar-nos i sobreviure amb la confiança cega que els principis operatius i emocionals ens els donaria l'obra. L'aportació de tots configurava una obra crua, que anava directa a l'estómac. Perquè, senzillament, aquesta és l'única manera honesta d'explicar sentiments, sensacions i pors.

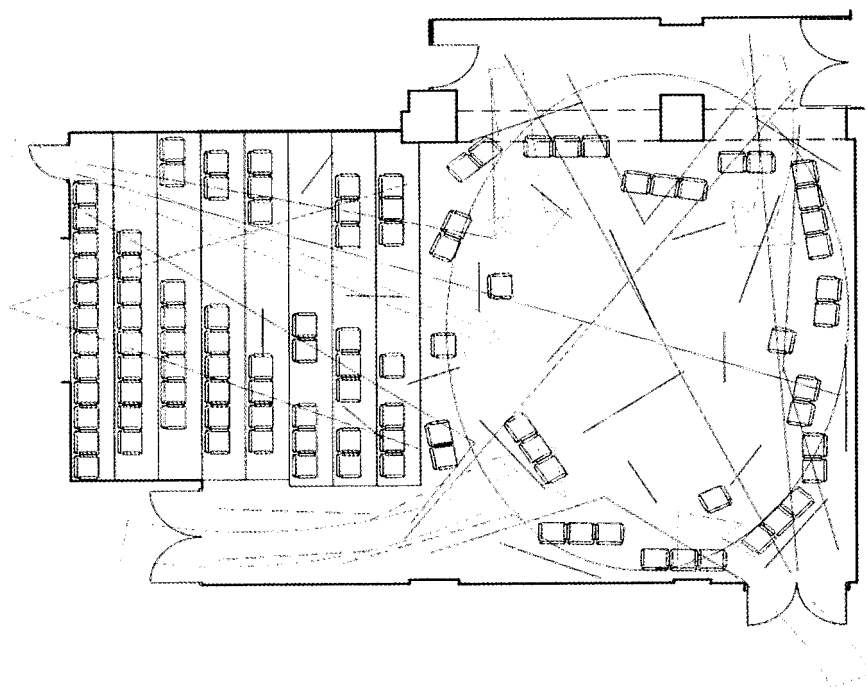
I amb aquesta mirada decidida, el procés ens va portar a valorar cada una de les imatges realment fonamentals de la comunicació. El lloc, la mirada, la veu, el moviment, la por, el missatge i el conjunt de l'escenografia es va depurar fins a esdevenir l'essència del que explicàvem. Un espai buit, una mirada, una veu, un reflex, un moviment o una ombra eren molt més potents, i directament integrats en l'obra, que qualsevol artifici escenogràfic.

L'escenografia tenia la vocació de desaparèixer dins de l'obra; sense ser un teló de fons, s'apoderava del moviment dels actors, de l'emplaçament del públic, de la llum, de la mirada

còmplice de l'espectador; de l'espai que crea el mateix teatre, fins a desaparèixer dins d'*Opsis*. Un passadís translúcid ens porta cap a aquest món nou i ens permet abandonar la realitat que vivim al carrer; i entrar en la representació de molts d'aquests fets instantàniament abandonats. Unes grades es reparteixen entre un bosc de pors i ombres, de corredisses dins els nostres propis laberints mentals, fins a ensopegar amb el crit que fa desaparèixer l'ombra que no ens permet veure-hi clar. Llavors, els actors, la mirada del públic, la veu, la llum, el moviment són el teló de primer pla de l'obra. Només el reflex de nosaltres mateixos ens torna a explicar que som nosaltres i que estem parlant de nosaltres.

I, finalment, els espectadors cara a cara amb espectadors i els actors cara a cara amb l'obra mateixa fan el silenci que porta el vel d'allò que som, voldríem ser i de com entenem el món que ens envolta.

Archikubik, arquitectura progressiva. Organització liderada per Marc Chalamanch, Miquel Lacasta i Carmen Santana dedicada al desenvolupament d'arquitectura híbrida, emotiva, contemporània i no fenomenològica. Realitzen projectes d'arquitectura i territori, projectes docents, consultoria avançada i I+D. Mantenen una xarxa de despatxos professionals associats a París, Montpeller, Guadalajara (Mèxic) i Panamà.



Planta de l'espai escènic d'Opsis (Archikubik).